

E S T U D I O S

Una *puruma* compartida: una revisión desde la teoría literaria de la autoría feminista, comunitaria y aymara de Julieta Paredes y la Comunidad Mujeres Creando*

DIEGO FALCONÍ TRÁVEZ

UASB / Grupo Cuerpo y Textualidad UAB

RESUMEN

El artículo busca, a partir de la figura de aculturamiento planteada por José María Arguedas, hacer un análisis de las prácticas escriturales y autoriales de la escritora aymara boliviana Julieta Paredes, en el contexto de la literatura hispanoamericana. A través de la poética de la autora, de la propuesta teórica de feminismo comunitario y de las heterogéneas formas de escritura del colectivo Comunidad Mujeres Creando, es posible reflexionar respecto a la *impureza* como categoría filosófica y creativa para ciertas corporalidades que se debaten entre el sistema cultural hegemónico y sistemas de resistencia nativos. Interesa hacer este acercamiento, que busca integrar realidades como el lesbianismo, el anticolonialismo y la filosofía andina desde dos puntos de partida tan ricos como disímiles: el mito aymara de la *puruma* y el ensayo *Una habitación propia* de Virginia Woolf.

PALABRAS CLAVE: teoría feminista, poesía lésbica, homosexualidad andina, aculturación, Estudios Andinos Contemporáneos, *puruma*, Virginia Woolf, autoría comunitaria, heterogeneidad contradictoria, impureza.

* El presente artículo forma parte de la investigación del proyecto “¿Corpus Auctoris? Análisis teórico-práctico de los procesos de autorización de la obra artístico-literaria como materialización de la figura autorial” (FFI2012-33379) que lleva a cabo el Grupo de Investigación Consolidado Cuerpo y Textualidad (2009 SGR 651) de la Universitat Autònoma de Barcelona (N. del A.).

ABSTRACT

Through the concept of acculturation raised by José María Arguedas, this article seeks to analyze, in the context of Latin American literature, the writing and authorial processes of Bolivian Aymaran writer Julieta Paredes. The author's poetics, her theoretical framework on communitarian feminism and the heterogeneous writing of the group *Comunidad Mujeres Creando*, it is possible to reflect on *impurity* as a philosophical and creative category for certain subjects, who are located between systems of hegemonic cultural and native resistance. It is interesting to make this approach, which seeks to integrate realities as lesbianism, anti-colonialism and Andean philosophy, from two points of departure: the Aymara myth of *la puruma* and Virginia Woolf's book *A room of one's own*.

KEYWORDS: Feminist theory, Lesbian Poetry, Andean Homosexuality, Acculturation, Contemporary Andean Studies, Puruma, Virginia Woolf, Communitarian Authorship, Contradictory Heterogeneity, Impurity.

EN LA ENTREGA del premio Inca Garcilaso de la Vega –en aquel tan emblemático año de 1968– dijo José María Arguedas: “yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”.¹ Esta decidora frase ensambla una poética política que sirve como réplica al concepto que la teórica María Lugones ha definido como “ojo categórico”, es decir, la mirada canónica que intenta “separar todas las cosas impuras para convertirlas en elementos puros (como la clara de la yema) con el propósito de controlar”.² En efecto, Arguedas defiende su impureza (su yema y clara indivisibles) tanto en el idioma como en la cultura, pues su identidad es una encrucijada en donde lenguas, saberes, cosmovisiones y posicionamientos éticos cohabitan, no siempre de modo pacífico, poniendo en duda la pureza subjetiva como categoría analítica y clasificatoria.

Por tanto, ya centrando el debate en el topos literario, son el *cuerpo* mestizo del autor peruano y su complejo *corpus* de textos, siguiendo a William Rowe, los que configuran un tercer espacio textual lleno de contaminaciones³ que sirve para cuestionar el alcance clasificatorio y jerárquico de la omnipresente literatura hispanoamericana sobre los textos andinos. Este tercer espacio, un *lugar* de complicado mestizaje indigenista,⁴ permite al autor posicionar

1. José María Arguedas, “No soy un aculturado...”, en *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* (Madrid: CRLA-Archivos, 1996), 257.

2. María Lugones, “Pureza, impureza y separación”, *Signs*, No. 19 (1994): 460.

3. William Rowe, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979), 60-64.

4. Rowe ha cuestionado a Arguedas como autor indigenista y por tanto la vigencia del pro-

una “conciencia histórica” que, como propone Enrique Cortez,⁵ articula una genealogía diferencial de la literatura peruana y, al mismo tiempo, abre una personalidad cultural (legal, política, representacional) más allá del proyecto político hispanista, al proponer ciertas subjetividades complejas, presentes en el espacio (diegético y extradiegético) de los Andes peruanos.

Se entiende por qué en ese discurso de aceptación (de un premio que alude a otro escritor escindido: Garcilaso de la Vega), Arguedas articula su peruanidad disfrazando la etnia mestiza de aquella india –y viceversa–, y apareando al castellano con el quechua. No obstante, lo que resulta realmente curioso es que el autor escoja como tropo autorial que encarna esa abyección al diablo que, además, conoce bien los recursos, dogmas y debilidades del cristianismo. Este uso se puede entender porque en algunas regiones andinas los “contratos con el demonio son más frecuentes de lo que uno sospecharía [...] [pues] el demonio es considerado la fuente de la riqueza y la fertilidad, pero a cambio del alma de uno”,⁶ cuestión que da cierta garantía y estabilidad al ejercicio identitario. Pero, además, porque usar la figura del diablo en uno mismo es una treta que plantea un fundamental recordatorio: que aquellas vidas y obras que cuestionan la pureza de ciertos sistemas hegemónicos acarrearán costosas –aunque placenteras– condenas, como la del propio Lucifer. De esta manera, para sobrellevar la *pena* y la dificultad de habitar un cuerpo plural en un mundo resguardado por el “ojo categórico”, para aguantar ese exilio del inmaculado paraíso, quizá era indicado tener cierto sarcasmo, cierta picardía, cierta *diablura* en la propia enunciación autorial.

Sin embargo, no es del autor indigenista peruano de quien me interesa hablar en este ensayo, pero son sus palabras (y lo que estas esconden) un buen abrebocas para presentar a otra escritora de la zona andina que demuestra, también, aquella interculturalidad en el cuerpo y en el texto, así como ciertas argucias para sobrevivir en sistemas culturales que reclaman epistemes basadas en la pureza. La escritora boliviana Julieta Paredes es, a mi criterio, otra “endemoniada”, tanto o más que el propio Arguedas. Ella también debate

yecto mestizo-blanqueado en su literatura. A pesar de ello utilizó a momentos el tropo del mestizaje en tanto que impureza, tal y como lo han trabajado ciertas autoras como Gloria Anzaldúa.

5. Enrique Cortez, “José María Arguedas y una historia literaria alternativa”, *INTI*, No. 67-68 (2008): 250-251.
6. Emilia Ferraro, *Reciprocidad, don y deuda. Formas y relaciones de intercambios en los Andes de Ecuador: la comunidad de Pesillo* (Quito: Abya-Yala, 2004), 132.

su cuerpo entre el idioma castellano y el aymara, así como entre la jerárquica dicotomía de la *filosofía* europea y la *cosmovisión* andina. Paredes, al igual que el antropólogo, narrador, poeta y sociólogo Arguedas, escinde su escritura en distintos géneros narrativos, pues escribe ensayo político, poesía, audiolibro e incluso utiliza las *paredes* vacías de la ciudad de La Paz y de El Alto para escribir sus grafitis, demostrando la heterogeneidad escritural andina en su ejercicio creativo, que deambula entre múltiples archivos. Adicional a esto, la escritora boliviana cumple con el ideal patriarcal de representación demoníaca que mencionaba Kappler en su estudio sobre monstruos y diablos. En la Alta Edad Media (época crucial para entender varios de los imaginarios de la colonización americana) precisamente, “los demonios estaban a menudo provistos de senos de mujer. [...] Considerar como impura a la mujer significa tratarla como a un monstruo: relegarla al lugar en que se la puede acusar, juzgar, eliminar”.⁷ Paredes escribe desde el cuerpo, un cuerpo de mujer aymara, haciendo explícitas (como se verá más adelante) las relaciones entre la carne y la palabra; y lo hace para releer las normativas religiosas, estatales y regionales sobre los cuerpos femeninos nativos, reivindicando así su alteridad. Al respecto, Rosi Braidotti ha afirmado que: “el cuerpo monstruoso cumple el mágico o sintomático papel de ser un indicador del registro de la diferencia, razón por la cual los monstruos no han podido esquivar una cita a ciegas con las mujeres”.⁸ Paredes es una mujer pecadora, que se regocija (y sufre) en su transgresión a la norma religiosa. Y lo hace desde un lugar de enunciación clave: el cuerpo femenino que, siguiendo a Kappler y a Braditotti, la cita con el diablo, con el *impuro*, aunque ella no quiera, pues el sistema de representación aún considera abyectas (entendiendo el término desde la acepción de Kristeva) a ciertas mujeres doblemente impuras. Anatomía textual que, además, exagera adicionales deseos/pecados carnales femeninos, cuando la autora incorpora al lesbianismo en sus escritos, como una de las brújulas temáticas que guían su poética.

Hay, sin embargo, una cuestión adicional que hace que Paredes sea incluso más demoníaca, más sarcástica, más pícaro que el *diablo* Arguedas. Debido a su arraigado pensamiento comunitario, desde la etnia pero también desde el género, ella es un ser enajenado para el sistema literario tradicional. Julieta Paredes es una escritora *poseída* por la presencia de otras mujeres que

7. Claude Kappler, *Monstruos, demonios y otras maravillas a fines de la Edad Media* (Madrid: Akal, 2004), 300.

8. Rosi Bradotti, *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (Madrid: Akal, 2002), 235.

escriben con ella al unísono y que hacen que para cualquier análisis teórico proveniente del sistema literario hegemónico (incluido este) haya que efectuar un *exorcismo* en el que el sujeto individual y el colectivo deben separarse metodológicamente para entender la naturaleza autorial y creativa de sus textos, aunque estos hayan sido escritos en una curiosa comunión. Precisamente, en la rúbrica de los textos publicados, junto al nombre de “Julieta Paredes” se ubica otro nombre, el de la “Comunidad Mujeres Creando”,⁹ un grupo de mujeres aymaras de Bolivia que ha realizado un trabajo sostenido y profundo de reivindicación feminista y decolonial. Paredes, por tanto, no escribe sola, y esa posesión a la figura autorial propone nuevas formas subjetivas, nuevas personalidades culturales y nuevas genealogías para la literatura boliviana y andina.

Este ensayo, una suerte de exorcismo teórico que juega con parte de los idearios sincréticos gestados en la zona andina, intenta acercarse a la propuesta política de Paredes y de la Comunidad Mujeres Creando, que indefectiblemente transita por diferentes estratos y regímenes de representación y que busca indagar en modos de escritura y de acción política feminista que puedan ser plausibles y efectivos en el contexto andino. Para trazar este análisis, donde se superponen subjetividades y sistemas culturales, me interesa que la narración parta (y esté atravesada) de un mito andino que se relata a través de un complejo concepto: el de la puruma. Será el mito de la puruma la base de la articulación que me permitirá abordar la reivindicación de género, de etnia y de estatus colonial que Paredes y la Comunidad Mujeres Creando buscan esbozar en sus textos y en sus complejas autorías.

EL MITO DE LA PURUMA: EL DILEMA DE LA ACCIÓN POLÍTICA FEMINISTA AYMARA EN BOLIVIA

Como menciona Jorge Marcone, la literatura oral indígena no es lineal ni tiene una genealogía del todo rastreable para la mirada *transcripcionista* oc-

-
9. Anteriormente aparecía el nombre *Mujeres Creando* que fue un colectivo similar, pero en 2002, cuando Julieta Paredes y María Galindo decidieron separar sus destinos políticos y creativos, se escindió en dos grupos: Comunidad Mujeres Creando y Virgen de los Deseos. En este artículo uso a la Comunidad Mujeres Creando y a Mujeres Creando indistintamente, no porque quiera desconocer sus diferencias como colectivos grupales, sino porque desde la perspectiva del sujeto-autor ambas resultan igualmente ligadas a la figura de Paredes. El título del artículo lleva el nombre de Comunidad Mujeres Creando por ser el colectivo vigente en la actualidad.

cidental que busca analizarla. No obstante, concluye el autor, contemporáneamente esta relación oralidad indígena/transcripción occidental articula una contradictoria promesa a través de la cual “ciertas escrituras esperan liberarse de la hegemonía de la escritura alfabética que, sin embargo, las hace posibles”.¹⁰ Es en esa contradictoria posibilidad intertextual de la academia poscolonial –que si bien traduce y ordena textos desde parámetros ideológicos occidentales, asume también una oportunidad de influencia mutua, al abrir la puerta a la resistencia contraideológica de ciertos textos– en donde me sitúo inicialmente. Y lo hago para analizar múltiples narraciones, con sus disímiles archivos y miradas, que respecto a la *puruma* se han gestado en la zona de los Andes, activando este concepto para la matriz literaria.

La *puruma* (palabra común en el quechua y el aymara) materialmente, tal como recoge Bouysee-Cassagne, se refiere a la tierra que queda por labrar o la que mucho no se ha labrado. No obstante, en un plano simbólico esta se asocia al tiempo y a la naturaleza, específicamente al atardecer. A ese momento claroscuro, donde los límites binarios se vuelven opacos y ambiguos, debido a que la luz se va apagando por el paso del tiempo, dejando así un lapso de incertidumbre. En la narración histórica aymara se la define como “el tiempo que sigue inmediatamente a la primera edad”,¹¹ noción compleja que inserta políticamente en la trama nativa a aquella etapa de formación en que la población no tenía todavía un Estado. Así, la *puruma* se refiere a la época antigua, cuando no había sol ni se había creado la historia humana: el tiempo del mito, que sirve para anclar el destino del pueblo andino a un espacio tan recurrente como fundacional. Precisamente, este concepto de la *puruma* remite también al resplandor de los antepasados que miran a todas las personas desde las montañas, resguardando de esta forma al tiempo, a la historia y a la subjetividad aymaras.

En esta línea, de acuerdo a Bouysee-Cassagne y Harris,¹² la *puruma* es un concepto mítico, polisémico e integral dentro de la filosofía andina, pues permite entender la historia conjunta, la simbología de la tierra (siempre espacio y personaje en los Andes) y también las acciones personales de cada ser en el

10. Jorge Marcone, *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral* (Lima: Fondo Editorial Universidad Católica del Perú, 1997), 47.

11. Therese Bouysee-Cassagne, *La identidad Aymara: aproximación histórica. Siglo XV, siglo XVI* (La Paz: Hisbol, 1987), 179.

12. Therese Bouysee-Cassagne y Olivia Harris, “Pacha: en torno al pensamiento aymara”, en Therese Bouysee-Cassagne y otros, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (La Paz: Hisbol, 1987), 26.

universo. Es decir, articula lo que se conoce como *Pacha*: las nociones de espacio-tiempo en la filosofía andina, fundamentales para comprender el momento-lugar que enmarca la acción individual y colectiva.

La puruma construye también los lineamientos de género. Por ejemplo, permite edificar idearios respecto a la construcción del cuerpo y, en consecuencia, a la subjetividad de la mujer. A partir de una serie de asociaciones de la lógica andina la puruma se asocia, como indica Olmedo, a las “tierras de barbecho”, a la “vicuña sin cazar”, al “pez nunca pescado”, a la “planta salvaje”, al “hombre por sujetar” y, también, en esta compleja cadena semiótica, a la “mujer virgen”.¹³ La puruma, de este modo, es también una forma de entender la construcción simbólica del cuerpo, de esos límites que Mary Douglas ha puesto entre el cuerpo individual y el cuerpo social que, al enfrentarse en la frontera delimitada por la carne, dan sentido a la existencia.¹⁴

Marcia Stephenson¹⁵ ha analizado cómo un baile tradicional aymara, la *chuquila*,¹⁶ es clave para entender la polisemia de la palabra puruma bajo directrices de género en la actualidad. La autora, dando especial atención a la coexistencia entre narrativas hegemónicas y de resistencia, transcribe tanto la puesta en escena como los coros de los cuerpos en movimiento del baile “Canto de las doncellas al wari” que se hace en el lago Titicaca.¹⁷ En este ritual, mujeres jóvenes de las comunidades recolectoras aymaras descienden de los montes llevando una llama para que sea cazada por los hombres, mientras bailan y cantan la siguiente estrofa (que ha sido traducida al castellano):

bajando, bajando de la
cumbre estoy entrando
bajando, bajando de los
cerros estoy bajando.
[...]

13. Oscar Olmedo Llano, *Paranoiaimara* (La Paz: Plural Editores, 2006), 86.

14. Mary Douglas, *Purity and Danger* (Nueva York: Routledge, 2010), 149-154.

15. Marcia Stephenson, “The Choreography of Territory, Agency and Cultural Survival: The Vicuña Hunting Ritual ‘Chuquila’”, en *Natives Making Nation. Gender, Indigeneity, and the State in the Andes*, Andrew Canessa (Tucson: University of Arizona Press, 2005), 81-107.

16. La palabra *chuquila*, muy cercana a la palabra *puruma*, designaba a los cazadores con poderes esotéricos del lago Titicaca. Se refiere también a un dios que estaba en el cielo con una honda y una porra que garantizaba que existiesen la lluvia y el trueno.

17. Cabe mencionar que Stephenson se basa en un video realizado por el Taller de Historia Oral Andina y no en la danza *per se*, cuestión que marca una distancia interesante en algunas de las apreciaciones de su artículo.

guía punta, lanza
tropezando en tus pies
cáete al suelo
cría punta, lanza.¹⁸

Menciona la autora que en estos textos (que son performáticos, pues a través de la coreografía insertan las normativas sociales en el cuerpo) el presente y el pasado se recrean y se logra configurar, como destaca González León, un tiempo andino que, a diferencia del tiempo cronológico occidental, propone una conciencia centrada en la circularidad.¹⁹ La puruma como espacio difuso –que desde el presente retoma las acciones pasadas– se ve en este baile femenino. Los cuerpos en movimiento son acompañados por las voces que cantan la letra de la canción, en la que se repite la acción de bajar, al usar el gerundio como forma continua, cuestión que “demarca relaciones territoriales y económicas” que unen el pasado y el presente.²⁰ Así, la puruma se vuelve un tropo fundamental no solo para entender el espacio, el tiempo o la mitología, sino también para ensamblar el lugar que tiene la mujer aymara en los contextos nacionales de Bolivia y de Perú.²¹

Estos intertextos orales/transcritos citados en torno a la puruma explicitan la vinculación de la escritura alfabetizada con la escritura oral y resultan radicales para entender la subjetividad de la mujer en el sistema de pensamiento aymara, no solo en un esquema representacional diegético sino en el espacio *real*, el extradiegético. Paul Ricoeur ha señalado al respecto la fundamental relación entre mito y rito para el entendimiento de las acciones dentro de la narración: “si fuera preciso oponer mito y rito se podría decir que el mito dilata el tiempo ordinario (así como el espacio), mientras que el rito acerca el tiempo

18. *Ibíd.*, 98.

19. Anabel González León, “Después del Pachakuti. Tiempo mitológico aymara y ciencia ficción”, en *Actas del I Congreso Internacional Mitos Prehispánicos de la Literatura Latinoamericana* (Barcelona: UAB, 2006), s. n.

20. Stephenson, “The Choreography of Territory...”, 99. Esta y todas las traducciones de este texto son mías.

21. A pesar de que Stephenson marca cierta ambigüedad en el tema de género que se construye a partir de esta danza tradicional, la división entre las labores así como el estatuto del cuerpo de mujer joven me hace tener una visión menos optimista que la suya respecto a la transgresión del lugar de la mujer aymara. En efecto, me parece que en esta danza se recrea el mito de la puruma desde muchas perspectivas contrahegemónicas importantes, pero que siguen manteniendo a la mujer indígena en un conveniente lugar para el patriarcado.

mítico a la esfera profana de la vida y la acción”.²² El mito de la puruma (y su radical constitución temporal, como inicio de la historia aymara) se encarna en los ritos de las mujeres aymaras que, como en el ritual narrado, performativizan un cuerpo (social e individual, nuevamente bajo la propuesta de Douglas) que se muestra en el presente, tal como se presentaba en el pasado. Así, se da una ilusión histórica de naturalidad biológica aunque en verdad el cuerpo de la mujer aymara sea producto de la norma emanada por la autoridad, actuada carnal y simbólicamente a través de los tiempos. Un caso de performatividad pero que, a diferencia de la propuesta original de Judith Butler, encarna también etnia y estatus colonial.²³ De este modo, el mito de la puruma instaaura, de carambola, un rito de sujeción de la mujer respecto al hombre en el contexto histórico aymara. Es decir, la reflexión sobre la puruma y sobre su relación con el cuerpo femenino permite, de algún modo, explicar la cotidianeidad de miles de mujeres aymaras en relación a los hombres aymaras (y no aymaras).

Julieta Paredes incorpora también el mito de la puruma en su escritura, a través del poema “Laga Titicaca”. Este texto –escrito en un formato literario tradicional: versos– es importante para entender las continuidades y rupturas de este mito en el contexto andino contemporáneo:

Hermosa Laga Titicaca
te quiero hacer el amor
sobre ese tu misterioso y frío cuerpo
que calma los ardores de dos pueblos.

Y de cada movimiento de mi pelvis
quisiera levantar sonrojadas olas
que copiosas fértiles y espumosas
le den un azote de frutos
a tus esponjosas playas.

Que se despierten en tu profundidad milenaria
sapos y culebras
que emerjan de repente seres aladas
escupiendo lluvia de rebeldía
sobre los mortales de Akajpacha.
[...]

22. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado* (México: Siglo XXI Editores, 2006), 786.

23. Me refiero al libro *Gender Trouble* (1990).

Que bajen las mujeres de las purumas
y nos recuerden los ritos
que nos cuenten de estos siglos
de estar calladas, resistiendo.²⁴

La puruma, en el texto referido, vuelve a aparecer como lugar de poco cultivo, de descenso, de vigilancia ancestral, de indefinición, de topos festivos y de encuentro del pasado y el presente en la narración circular andina. No obstante, el lugar de la mujer cambia fundamentalmente en esta narración poética. El rito femenino que se relata no radica, solamente, en bajar plácidamente el cuerpo de la montaña para unir espacio, tiempo y sujeto en la narración circular andina que se ancla en el pasado. El rito que propone Paredes busca bajar (y subir hacia) el tiempo previo de la construcción estatal para insertarlo en la etapa contemporánea, utilizando la contraideología feminista como posibilidad de encuentro con el tiempo mítico. Este gesto de descenso de las mujeres ancestrales (instalado el mito) no busca que los cuerpos vírgenes de las mujeres, y de las llamas, bajen para el hombre (a través del rito), sino que intenta, por el contrario, *deslizar* la resistencia aymara a la actualidad, buscando que la historia de la mujer se inserte de modo diferente en la cosmovisión indígena actual. El descenso de las mujeres (ancestrales y contemporáneas) de las montañas, que durante siglos fueron el refugio y la cárcel de muchas personas indígenas –desde que el virrey Toledo expulsó a los pueblos indígenas hacia las montañas, lejos de la vida de las ciudades, usando al cuerpo nativo como mano de obra estratégica al servicio del cuerpo peninsular y posteriormente mestizo–, anhela reivindicar derechos negados. Este descenso nativo reclamando aquel espacio perdido, un intertexto indigenista propuesto por Valcárcel²⁵ –y que en lo político durante los años noventa fue básico en los contextos de Ecuador y Bolivia, a contrapelo del quinto aniversario de la conquista colombina–, aparece en el poema de Paredes pero en clave feminista: “Que bajen las mujeres de las Purumas”.

No obstante, ¿es este uso del mito de la puruma que busca cambiar el rito de la mujer aymara contrario a la filosofía andina? ¿Puede ser (y acaso retomando las palabras de Arguedas) este un caso de *aculturamiento* por parte de la indígena respecto al discurso neocolonial del feminismo de manufactura

24. Julieta Paredes, *Del mismo barro* (La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 1996), 24.

25. Me refiero a la conocida frase “la cultura bajará otra vez de los Andes” de Valcárcel. Luis Valcárcel, *Tempestad en los Andes* (Lima: Populibros Peruanos, 1970), 22.

occidental? Para responder estas preguntas, resulta fundamental analizar cómo parte de la filosofía andina percibe cuestiones como la polaridad sexual, el neo-colonialismo y la resistencia. Josef Estermann comenta, respecto al principio de polaridad sexual andino, lo siguiente:

Tampoco corresponde a la filosofía andina una posición feminista extrema que insiste en la auto-suficiencia antropológica de lo femenino, la independencia completa del sexo y la exclusión mutua casi mortal entre varón y mujer (lucha de los sexos). Pero sí concuerda perfectamente con una posición feminista que reivindica la igualdad valorativa entre mujer y varón, que no es “equidad”, sino “equi-valencia”.²⁶

Aunque resulta complicado contextualizar la aseveración de “feminismo extremo” de Estermann (al considerar que la propia Paredes ha sido una feminista bastante *radical* para ciertas miradas aymaras, bolivianas e incluso feministas),²⁷ considero más importante analizar cómo la traducción cultural realizada por Estermann de la *cosmovisión* andina a la *filosofía* occidental enciende algunas señales de peligro respecto a la postura de Paredes, posible corruptora de la pureza indígena desde el texto literario y el activismo político. No obstante, acaso lo que más rompe la pureza del discurso indígena andino es el uso del lesbianismo. Estermann comenta nuevamente: “el mundo andino no reconoce la homosexualidad que, de una u otra manera, estaba en la misma base griega de los comienzos griegos de la filosofía occidental”.²⁸ Esta negación del lesbianismo como parte de la filosofía andina y afirmación como parte de la filosofía occidental, por principio lógico, concluye que el lesbianismo en la zona andina es un modo de aculturamiento. Y esta postura obtiene ecos en lo político cuando, por ejemplo, el presidente aymara Evo Morales declaró con claro afán de crítica neocolonial que “el pollo que comemos está cargado de hormonas femeninas,

26. Josef Estermann, *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina* (Quito: Abya-Yala, 1998), 211.

27. Esto se desprende de la entrevista realizada por mi parte a la autora en el año 2012 y que está citada al final de este texto, sobre todo en espacios de encuentro colectivo que reunieron a las feministas aymaras con los colectivos indígenas aymaras y en los que se nota este distanciamiento. Respecto al feminismo más tradicional latinoamericano rescato las discrepancias que se dieron en el conversatorio “¿Qué pasa con el feminismo en América Latina?”, realizado en noviembre de 2012, en el que Florence Thomas y Julieta Paredes marcaron considerables distancias respecto a sus postulados en torno al feminismo.

28. *Ibíd.*, 210.

por eso los hombres cuando comen este pollo tienen desviaciones en su ser como hombre”.²⁹

En el poema, el espacio referido, el sagrado lago Titicaca se vuelve personaje. Un espacio, además, conformado íntegramente por sujetos femeninos, animales de la naturaleza y sujetos indefinidos (“seres alados”). La Laga Titicaca, ahora en mayúsculas, es un sujeto sexualizado, con sugerentes acciones lésbicas que la convierten en un topos femenino erótico. La Laga Titicaca, como cuerpo social, es deseada por la voz poética del poema, en tanto que cuerpo individual, queriendo reactualizar el mito y, en consecuencia, el rito. En los versos, de esta forma, se busca presentar una convivencia tan erótica como política que hace que el poema aterrice en la ideología feminista, reformulando el lenguaje desde el cuerpo y desde las acciones de esos cuerpos. Es posible concluir que la Laga no es un mero apóstrofe basado en la retórica poética y en los recursos del lenguaje castellano, sino un modo para enunciar el animismo andino que intenta asegurar la existencia ancestral del lesbianismo en la cultura aymara. Estrategia que intenta desmentir el imaginario purista de ciertas voces de la filosofía (y la política) andina, pues usa una estrategia feminista lesbiana, similar a la de Monique Wittig (que tomaba el lugar de las ruinas de lesbos para enunciar la agencia femenina lésbica en su libro *El cuerpo lesbiano*), para revivir a través del espacio de la puruma el cuerpo lesbiano aymara y su agencia.

No obstante, la voz poética tampoco se inserta en un feminismo tradicional, pues, tal como señalaba Estermann, ciertos feminismos (que él equivocadamente define como “radicales”) pueden atentar contra la cosmovisión indígena andina. Justamente, Shu-mei Shih afirma que:

[...] cualquier movimiento o pensamiento que diga ser “feminista” negocia necesariamente con el término de origen europeo, incluso si pensamientos similares de otras mujeres existieron antes y en cualquier lugar que no corresponda a Occidente. Así el despliegue de este término connota una afinidad, empero problemática, con el feminismo occidental.³⁰

En esta línea es fundamental puntualizar que Julieta Paredes y la Comunidad Mujeres Creando han escrito teoría feminista, que es, de hecho, lo que ha dado notoriedad a Paredes y a su colectivo, mucho más que su poesía.

29. Mabel Azcui, “Transgénicos y hormonas causan calvicie y homosexualidad, según Evo Morales”, *El País Digital* (21 de abril de 2010).

30. Shu-mei Shih, “Traduciendo el feminismo: Taiwán, Spivak, A-Wu”, *Lectora*, No. 16 (2010): 44.

Pero al hacerlo han propuesto una rama particular del feminismo: el *feminismo comunitario* que busca tender un puente entre la filosofía feminista y el pensamiento y modo de vida andinos, a través de un ejercicio de impureza. El feminismo comunitario, propuesto por Paredes y su grupo, justamente intenta una:

[...] reconceptualización del par complementario, despojarlo de su machismo, de su racismo, de su clasismo, replantearlo en mujer-hombre, warmi-chacha que recuperando el par complementario horizontal, sin jerarquías, armónico y recíproco [...] recogernos a nosotras y a los otros en warmi-chacha, mujer-hombre, warmi-k'ari, kuña-cuimbaé no es construir un nuevo mito, ni tampoco afirmar que antes de la etapa precolonial hubiera habido necesariamente un equilibrio fundante, como el que queremos construir ahora.³¹

De esta forma, Paredes da la razón y al mismo tiempo desmiente a Estermann. En efecto, el feminismo comunitario no puede ser pensado como un feminismo individualizado, afiliado al sistema capitalista eurocentrado. El feminismo comunitario, por el contrario, se articula como una teoría y una práctica decolonial que no solamente cuestionan la colonización del cuerpo nativo por el aparataje normativo de Occidente sino la colonización del cuerpo nativo de la mujer en su compleja diversidad, bajo el andamiaje patriarcal, sea nativo u occidental.

Al respecto, si bien el pensamiento andino parte del equilibrio basado en opuestos complementarios (hombre/mujer, día/noche, arriba/abajo, etc.) es importante mencionar que, como se ha debatido ampliamente, existe una marcada jerarquía en esta cosmovisión. En el caso aymara, que sufrió también la colonización inca, es posible distinguir, tal como menciona Tristán Platt, entre “guerras de equilibrio” y “guerras de aplastamiento”.³² Las guerras de equilibrio, usando como metáfora la palabra *moler*, pueden crear harina, por ejemplo, a partir de la acción de ablandar con fuerza la comida; las guerras de aplastamiento, en cambio, intentan someter al alimento con violencia. En las guerras siempre habrá vencidos pero es diferente “retomar la relación entre

31. Julieta Paredes, *Hilando fino: desde el feminismo comunitario* (La Paz: Moreno Artes Gráficas, 2010), 30.

32. Tristán Platt, “Entre ch’axwa y muxsa: para una historia del pensamiento político aymara”, en Thérèse Bouysse-Casagne y otros, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (La Paz: Hisbol, 1987), 65.

igualdad simétrica y contrariedad antagónica de una manera que [posibilita] reconoce la asociación entre las dos mitades y una pareja humana”.³³ Esta visión de que la sujeción no sea vista como injusta si mantiene el equilibrio, en buena parte permite entender cómo los opuestos complementarios se articulan jerárquicamente.

González Guardiola comenta que filosóficamente este principio de leve desequilibrio en los opuestos complementarios desde la verticalidad (arriba/abajo) se justifica en su perentoriedad. Es decir, en virtud de que no es eterno. El leve desequilibrio “conduce a un proceso de negociación continua sobre los límites del ejercicio de la autoridad”, que intentan sí volver a la unidad.³⁴ Es, pues, en este espacio de desequilibrio equilibrado donde se gesta un intersticio de diálogo para que los opuestos complementarios negocien el poder.

Por esto la puruma, mito fundacional de la cultura andina, es retomado –desde la siempre compleja impureza del cuerpo colonizado– por parte de Paredes. No porque se busque romper el equilibrio hombre-mujer, sino porque se negocia el lugar de sujeción de la mujer en la relación complementaria con el hombre. Una relación que, por otro lado, debe ser vista más allá de lo local, atendiendo a múltiples colonizaciones externas que rompen el equilibrio. María Lugones ha reflexionado al respecto, evidenciando cómo han existido implantaciones ideológicas que han creado un sujeto filosófico masculino, también dentro de la filosofía originaria, y cómo es necesario un análisis interseccional de cuestiones como etnia, clase, género para dar cuenta del poder colonial ensamblado por la modernidad. “La interseccionalidad revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas una de otra. La denominación categorial construye lo que nomina”.³⁵ Esta lógica interseccional construye una categoría de mujer con todas las posibles diversidades que puedan venir con este concepto (indígena, aymara, lesbiana, pobre). Pensar en la interseccionalidad es asumir que el hombre indígena también está colonizado por los binarios occidentales respecto al género y, en tal virtud, muchas de sus prácticas “originarias” corresponden a prácticas coloniales que han vejado al cuerpo de la mujer nativa. Aquello que Gayatri Spivak con gran elocuencia ha llamado el “doble repudio” de la mujer nativa del espacio de la filosofía.³⁶ Paredes, así, en

33. Ibíd., 98.

34. Lola González Guardiola, *De Bartolina Sisa al Comité de Receptoras de Alimentos de El Alto* (España: Servicio de publicaciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2000).

35. María Lugones, “Colonialidad y género”, *Tabula Rasa*, No. 9 (2008): 89.

36. Gayatri Spivak, *Crítica de la razón postcolonial* (Madrid: Akal, 2010), 124.

su poesía y en sus ensayos, propone un feminismo interseccional que defienda, tanto del patriarcado como del colonialismo, al cuerpo de la mujer. Al hacerlo asume un lugar de resistencia que, no obstante, mantiene la complementariedad de su cosmovisión. Una guerra de equilibrio en toda regla.

Esta cuestión de leve desequilibrio, donde la espacialidad arriba/abajo de la puruma se alimenta de la interseccionalidad del sujeto mujer, puede percibirse en un poema no titulado de la autora:

El frío, la humedad, la lluvia,
la huelga,
rajan el suelo dizque estable
de la ciudad de la Paz
y es pura cáscara, apariencia impávida
la que cubre el ordenado transcurrir
del parlamento,
los corruptos
y sus oficinas.
Nosotras,
como riachuelos subterráneos
como vertientes insospechadas
filtramos amores en los cimientos de las casas
somos reencarnación no esperada
vivimos del rocío, del granizo, de la nevada.³⁷

Este reposicionamiento del sujeto mujer que ocurre en La Paz, como símbolo del eje central y burocrático del Estado, nuevamente juega con la fundamental simbología andina del arriba/abajo como mecanismo de cambio posicional y subjetivo. Las mujeres como significante amplio y no reducido (pues pueden ser indígenas, pobres, etc., al utilizar el “nosotras”), escondidas abajo, de modo festivo, simbolizan el cambio, la respuesta esperanzadora que cambia las opresiones sobre sus cuerpos, sin que se plantee la destrucción de la ciudad de arriba, aunque sí una subversión en contra del Estado mestizo colonizador. En esta estrategia poética pueden verse las consecuencias de una “guerra de aplastamiento” que han sumido a la mujer aymara en un lugar de sujeción que se busca dismantelar posicionalmente.

En la poesía de Paredes los mestizos, los blancos, los gays y las feministas occidentales son, casi siempre, considerados como alteridad que se interpela.

37. Julieta Paredes, *De amor y de lucha* (La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 1993), s. n.

Sin embargo, los hombres aymaras no son explícitamente evocados, quizá por la noción de “guerra equilibrada”, es decir, por no querer romper con el lazo étnico, negociando la alteridad con mayor cautela. Existen poemas ambiguos de la autora que, sin tener un destinatario determinado y pudiendo ser leídos como textos eróticos, abren la interpretación a pensar que son un llamamiento a los hombres aymaras a articular un nuevo equilibrio:

Te espero, aunque sé
que vienes en mitades
que pones condiciones
seguridades que necesitas
para no resbalar, al centro del amor.
Aquí en esta lucha
hemos planteado, el principio del arco iris
todavía nos queda
aprender la forma
de caminar sobre hermosos colores
sin destruir el nuestro,
encontrando la luz y la sombra
contrastes imprescindibles.³⁸

La voz poética llama al diálogo por parte de los opuestos complementarios. Sabe que no se puede cambiar la estructura binaria hombre/mujer del pensamiento andino y aymara, pero conoce también que dentro de esa estructura es posible negociar la posicionalidad y en consecuencia el lugar y las acciones de los sujetos implicados. Es probablemente el tropo del arcoíris (su geométrica de arriba y abajo, pero también redondeada) un espacio conciliador que permite fundir el imaginario de la bandera LGBTTI y el de la *wiphala*, elementos significativos que juegan con la idea de diversidad. En esta “guerra equilibrada” que se gesta en el poema se deduce el deseo de encontrar un nuevo balance aymara desde la consideración del género.

Un similar reposicionamiento sucede en otro poema sin título, en el que se busca jugar con la metáfora del tejido, básico dentro de la cultura andina, para replantear el cambio político a través de la acción conjunta feminista, con el componente lésbico.

Eres madeja mía
hilé con cuidado tus hebras

38. Ibíd.

elegimos juntas el mejor tinte
el tamaño preciso, la intensidad deseada
resbalaban deliciosos tus hilos, entre mis dedos
entre mis manos, entre mis brazos
despacio y con paciencia
desenredé tus nudos ch'ipás ininteligibles
que quien sabe de dónde venían.
Elegí palillos circulares para tejerte y abrazarte al mismo tiempo
el punto, era llano
con algunas trenzas que enredaban el cuerpo y el mío.
[...]
Soy
en mi género oprimido
en el pecado de ser joven
en la voluptuosidad de mis deseos
en la radicalidad de mis opciones
en la terquedad de creer
en la insistencia de entregarme.³⁹

Ese *ser* en la *otra* (en las *otras*) refleja parte de la búsqueda comunitaria que enmaraña nuevamente lo erótico y lo político, que busca replantear la subjetividad poética femenina aymara en el lenguaje dominante de la literatura castellana. En otros trabajos he abordado cómo este uso del lenguaje castellano para posicionar lo aymara es problemático y enuncia nuevas formas de colonización y resistencia,⁴⁰ cuestión que sirve, cuanto menos, para volver al discurso de la impureza y abordar el aculturamiento que tanto se ha temido que las poblaciones originarias –tantas veces vulneradas por los discursos ideológicos, empezando por el discurso literario– vuelvan a sufrir. En su poema “Traiciones”, Paredes reflexiona sutilmente sobre el poder occidental y el aculturamiento:

Estás del otro lado
ya de pronto tu savia
dejó de alimentar la risa
y se volvió humo negro
de motor de deshecho extranjero

39. Ibíd.

40. Especialmente en los siguientes artículos: “Julieta Paredes y la entrevista testimoniada: dar cuenta de la voz, de la escritura y la vulnerabilidad del cuerpo de las mujeres aymaras en los Andes” y en “Julieta Paredes: el simulacro de la palabra y el lesbianismo en la zona andina”.

humo pestilente que contamina
nuestra limpia respiración de cordillera.

Tú ya no eres savia
y yo cuanto gustaba de ese brebaje dulzón
cocinado por la Pachamama
con algunas hojitas de cedrón.

[...]

Tengo una honda pena
honda como el infierno que nos separa
estás del otro lado
desde donde solo nos vienen desgracias
desde donde no sé qué día
dos van a mandar sicarios
para que a patadas
quieran hacernos abortar nuestras utopías.⁴¹

En este poema el hablante lírico se dirige a una interlocutora –siguiendo la línea poética feminista de Paredes que siempre enuncia al sujeto como femenino, a menos que se especifique lo contrario (lo opuesto que la lengua castellana)– que se ha ido “al otro lado”. En la geometría simbólica del lenguaje de los versos citados se deja de lado la verticalidad (ascenso/descenso) y se usa el desplazamiento (izquierda/derecha, este/oeste) para, desde “el otro lado” –entendido interseccionalmente como un lugar de defensa indígena, andina, popular, anticolonial, feminista, etc.– atacar la traición. Y, sin embargo, la voz poética (esa curiosa entidad que hace que autora y narradora hablen al unísono) que es femenina, que no habla aymara,⁴² que escribe poesía castellana y que defiende también al feminismo –creación política gestada en la sociedad industrial victoriana del siglo XIX que ha intentado depurarse de su pasado colonial, a veces sin éxito– sabe que esa “pena”, esa “honda pena”, es también suya.

La pena, como tristeza pero también como imposición, no solo se da porque alguien a quien se quería pasó al otro lado, sino que se da también porque todo ejercicio colonial implica cierto sentimiento de enajenación. El “infierno” de “el otro lado”, tal como define la voz poética, es también parte de

41. Paredes, *Del mismo barro*, 26.

42. Julieta Paredes no habla aymara. Aunque lo hablaba de niña pero dejó de hacerlo cuando su padre le dio un golpe para que dejase de hablar. Este episodio fue relatado y está transcrito en la entrevista realizada por mí, citada al final del texto.

esa estructura del lenguaje que no se puede subvertir completamente y que, por tanto, define a Paredes y a las mujeres aymaras, doble y triplemente colonizadas. Por ello, el infierno de Paredes está en el otro lado, pero, de cierto modo, también en el suyo. La traición que recibe es un recuerdo de su propia traición, necesaria para sobrevivir en contextos complejos. Quizá por ello es que el título del poema es “Traiciones” y no “Traición”. Sea como sea, es en esa impureza (ser clara y yema, ser uno y otro, ser una y otra) del cuerpo, del texto –que es también poro y es piel– cuando el endiablamiento de Paredes (y el de Arguedas) pierde su carácter pícaro para convertirse en tributo, en peaje, en “pena” que a patadas destruye la utopía de la resistencia.

No obstante, ante esta infernal constatación tal vez sea preciso recurrir nuevamente a la figura del demonio o de la monstruo para que la impureza sea también el lugar y estado balsámico desde donde se plantee la posibilidad escritural y autorial. En su poema “Para salir de tu ruedo”, se usa el imaginario hispano del toreo, profundamente patriarcal, colonizador y cruel con la naturaleza, para insertar el discurso del lesboerotismo y plantear a la mujer (lesbiana) como lugar de alteridad.

Tus dos pechos
con sus pezones en punta
como dos astas de toro me torear.
Relincha mi cuerpo excitado
buscando el delicioso carmín rojo
de tus labios mojados.
[...]
Cómo imaginar pues
que clavarías tus fieros ojos como dagas
en la médula del placer
hasta moler mi corazón
como en un batán.⁴³

En el poema no se sabe quién es toro y quién torero, ni siquiera si se trata de esta dicotomía, pues los cuerpos adquieren simbologías difusas de cuernos y pezones, de ojos y banderillas que se clavan ambiguamente en la piel y en el sentimiento. Kappler recuerda cómo el demonio y sus cuernos se remiten en gran medida al miedo, a la animalidad, a esa hibridación humano/

43. Julieta Paredes, *Con un montón de palabras* (La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 2000), s. n.

bestia maquinada por la mente medieval europea respecto a Satán.⁴⁴ Reutilizar esa figura del cuerpo humano y animal, del antropomorfismo andino, ser un demonio, toro, mujer o lesbiana, un ser que recuerda la alteridad y su deseo de transgresión, puede añadir cierta cura al estatuto de la impureza y a ese ejercicio de *moler*, de triturar el alimento y de proclamar a ciertos cuerpos *vencidos*, pero sabiendo que la impureza también trae posibilidades.

Termino citando a Luce Irigaray que comenta: “La mujer nunca habla igual. Lo que emite es fluido, fluctuante. *Engañoso*”.⁴⁵ El engaño, característica base de Lucifer, vuelve a aparecer en la escritura de ciertas mujeres. Pues en determinadas escrituras –mezcladas y heterogéneas– y en ciertos cuerpos –colonizados y subyugados– hay una resistencia a romper el pacto de convivencia y la retórica del engaño es un sutil *modus operandi* de coexistencia.

Solo en la puruma poética de Paredes pueden coexistir todas sus impurezas sin pena. Por tanto, es la puruma un mito que, a través de un uso político-lingüístico, permite cambiar los ritos de ciertas mujeres aymaras de Bolivia desde la compleja fusión de feminismo, anticolonialismo y filosofía andina. A la par, es su mito que nos permite ahondar en los complejos desniveles de escritura y subjetividad que, una vez más, se gestan en las literaturas heterogéneas y contradictorias de los Andes; y analizar cómo la palabra y el cuerpo plantean verdades pero también engaños.

UNA PURUMA COMPARTIDA: EL EJERCICIO DE ESCRITURA COMUNITARIA

Me interesa concluir este artículo pensando en la naturaleza autorial que plantean Julieta Paredes y la Comunidad Mujeres Creando. Una autoría que, como anticipé, tiene algo de posesión diabólica: varios entes que entran en un cuerpo y que actúan con/en él. Para ello me remito a uno de los textos fundacionales de la literatura de mujeres, *Una habitación propia*, invaluable escrito de Virginia Woolf. En él, la autora británica reflexiona sobre la escritura de las mujeres y el aporte que estas pueden tener en aquello que se conoce como literatura.

44. Kappler, *Monstruos, demonios y otras maravillas...*, 170.

45. Luce Irigaray, *Ese otro que no es uno* (Madrid: Akal, 2009), 84.

Respecto a lo primero, a la “escritura femenina”, la autora escribe en torno a otra escritora –en realidad un personaje, pues es ficticia– lo siguiente:

Teniendo en cuenta que Mary Carmichael no era un genio, sino una muchacha desconocida que escribía su primera novela en su salita-dormitorio, sin bastante cantidad de estas cosas deseables, tiempo, dinero y ocio, no salía mal de la prueba, pensé. Démosle otros cien años, concluí, leyendo el último capítulo –narices y hombros descubiertos se dibujaban desnudos contra un cielo estrellado, pues alguien había descornado a medias las cortinas del salón–, démosle una habitación propia y quinientas libras al año, dejémosle decir lo que quiera y omitir la mitad de lo que ahora pone en su libro y el día menos pensado escribirá un libro mejor. Será una poetisa, dije, poniendo *La aventura de la vida*, de Mary Carmichael, al final del estante, dentro de otros cien años.⁴⁶

En efecto, Virginia Woolf, a través de un modo narrativo de flujo de conciencia, marca de su escritura, usa a Mary Carmichael (a Mary Beton, a Mary Seton...) para enunciarse a ella misma y a todas las mujeres que desean/pueden escribir. Posiciona, luego, la autoría femenina no tanto desde los hechos, si se entiende que el canon no consideraba la escritura de mujeres (diarios de vida conventuales, epístolas, etc.) como literatura, y que las mujeres históricamente no habían sido sujetos de pleno derecho, tanto en lo literario como en lo jurídico. Woolf articula la autoría desde la posibilidad creativa que reside en los cuerpos de las mujeres. Para que esta posibilidad, en última instancia, alcanzase su objetivo debía asentarse en lo material, en ciertas necesidades básicas que debían ser cubiertas para garantizar la escritura. Los imperativos para que la mujer se convirtiese en escritora eran dos: un cuarto propio y un estipendio para poder ganarse la vida. Ambos no creaban *per se* la escritura pero eran la condición *sine qua non* para el ejercicio escritural pues otorgaban aquella preciada tranquilidad.

Woolf, de este modo, materializa las demandas históricas que a su criterio configuran la autoría femenina, y lo hace para que tanto hombres como mujeres, lectores ideales, cambien su construcción ideológica del sistema literario. Lo interesante de esta ejemplar propuesta es que existe un gesto de complicidad con sus pares, las mujeres, pero que todavía son seres imaginados por la autora, cuerpos escribientes y creativos que se desean pero que todavía no existen, o al menos no existen en cercanía y en importancia. En suma, de este párrafo cita-

46. Virginia Woolf, *Una habitación propia* (Barcelona: Seix Barral, 2001), 139.

do es posible constatar cómo una escritora que no existe del todo *debe* existir aunque haya que inventarse para que después de un siglo, por ejemplo, puedan verse cuerpos reales y sus frutos.

Han pasado ochenta y cinco años desde la publicación de este liminar libro y la aseveración de Woolf ha resultado cierta. Las mujeres escriben novelas (y poemas, y textos dramáticos y ensayos) con tanta sagacidad e impacto, que el recuerdo del feminismo como demanda de igualdad de oportunidades en la literatura empieza a hacerse borroso en ciertos espacios. Sin embargo, las propuestas materiales que propone Woolf para configurar una sujeto escritora no dejan de plantear un profundo concepto colonial en la fundación del concepto escritora que es importante analizar. Ante esto, Ramón Grosfoguel, releyendo a Enrique Dussel comenta:

Descartes escribía su filosofía desde Ámsterdam, justo en el momento en que Holanda pasa a ser centro del sistema-mundo a mediados del siglo XVII. Lo que Enrique Dussel nos dice con esto es que las condiciones de posibilidad políticas, económicas, culturales y sociales de que un sujeto asuma la arrogancia de hablar como si fuera el ojo de Dios, es el sujeto cuya localización geopolítica está determinada por su existencia como colonizador/conquistador, es decir, el Ser Imperial. De manera que el mito dualista y solipsista de un sujeto auto-generado sin localización espacio-temporal en las relaciones de poder mundial, inaugura el mito epistemológico de la modernidad eurocentrada de un sujeto autogenerado.⁴⁷

Descartes plantea en su filosofía, así, un sujeto que parecería el epítome de abstracción cuando en realidad es también producto de los beneficios materiales de la época: un *ego cogito* que esconde un *ego conquirus*. Este ensamblaje subjetivo inaugura al sujeto como categoría *exclusiva* (no inclusiva) que se apropia de la acción filosófica (política, jurídica, literaria) desde una supuesta universalidad que, sin embargo, no podía aceptar a las personas colonizadas como *sustancia* del *sujeto* propuesto. De esto, sin embargo, me interesa la cuestión profesional, pues Descartes construye también el mito de un escritor *exclusivo* que, con el sistema filosófico europeo, pero sobre todo con el poder y el beneficio del saqueo colonial como realidad material invisible, puede pensarse *tranquilamente* para luego existir en el papel. Esto puede verse, por ejemplo, cuando Descartes desde su escritorio

47. Ramón Grosfoguel, "Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial", *Tábula Rasa*, No. 9 (2008): 202.

experimenta lúdicamente con la cera: la moldea en sus manos, la acerca al fuego, hace bolitas con ella. Y este tiempo, esta materia y esta comodidad le permiten escribir su segunda meditación, esa que asegura que el alma es más reconocible que el cuerpo. Estar en el país más poderoso del mundo (el que mejor capitalizó la colonialidad del poder en esa época), sentado en su escritorio, resguardado por ciertas paredes, con la tranquilidad de tener un dinero que obtuvo de la venta de sus posesiones, con una vida modesta pero digna y discreta, articulan parte de la materialidad que lo hizo ese escritor meditabundo y excelso que fue modelo del pensamiento durante siglos.

Virginia Woolf es producto de ese proceso material de escritura y de esa concepción autorial cartesiana. También es descendiente de la aseveración de Rousseau que, al escribir sus *Confesiones* en soledad, comenta sobre la autoría: “Emprendo una tarea de la que jamás hubo ejemplo y que no tendrá imitadores. Quiero descubrir ante mis semejantes a un hombre con toda la verdad de la naturaleza y ese hombre seré yo. Yo solo”.⁴⁸ Y también, en esta caótica cronología familiar, es hija legítima del Estatuto de la reina Ana de 1710 que le otorga al escritor sus derechos de autor. Woolf no tenía un salario, y pudo escribir con paz solamente al recibir una herencia, por ello pide en su libro aquello que parece tan natural e ineludible: un espacio de recogimiento y un dinero para la tranquilidad de la escritura, para pensarse a uno/a mismo/a, para estar lejos de otras personas, para crear beneficio económico de esa actividad y completar un modo profesional de vida en la Inglaterra de entreguerras.

El ejercicio de escritura en ciertos contextos del Tercer Mundo puede ser harto diferente al descrito. El caso de Julieta Paredes y la Comunidad Mujeres Creando, si bien comparte el deseo de escritura, de tranquilidad, de posibilidad de reflexión, de profesionalidad y de agenda feminista de Woolf lo plantea de modo diametralmente distinto.

Cuando Julieta Paredes publica sus primeros libros de poesía (que poco a poco ha dejado de escribir por su concentración en los libros populares y de teoría feminista) no deja de ser curioso cómo el paratexto plantea un ejercicio editorial diferente al occidental. La contratapa del poemario *Del mismo barro* de Julieta Paredes está escrita y firmada por Mujeres Creando, y contiene el siguiente texto:

48. Jean Jacques Rousseau, *Las confesiones* (Madrid: Espasa Calpe, 1983), 13.

Estás en tu tercer libro y nos parece increíble. Te hemos acompañado en este tu camino de hacerte poeta, te hemos visto respirar, sudar y hasta sollozar tus versos. Nosotras sabemos que no ha sido fácil. Mil veces nos hemos prestado tus versos para comunicar con motivos más profundos de esta nuestra lucha, escribiéndolos en las paredes de nuestras ciudades. Por todo esto, por hacer de la poesía algo tan cotidiano como el pan, por no hacernos faltar el alimento y por este lenguaje sin academia que va conmoviendo a las mujeres, inclusive las de la academia, gracias hermana Julieta.⁴⁹

Resulta interesante analizar cómo estas líneas, escritas por el colectivo político que realiza también el trabajo de edición, parecen más una dedicatoria que una contratapa. Una dedicatoria que, sin embargo, no escribe la autora sino las editoras en un *lugar* poco habitual del libro. O que quizá escriben todas juntas para que sea la primera referencia que el texto da de sí mismo.

Estas palabras que invitan a leer el libro son solo el comienzo de este trabajo a cuatro/ocho/doce manos. El texto está ilustrado con dibujos de otra miembro de la Comunidad, María Galindo, y está editado por Ediciones Mujeres Creando, una muy pequeña pero fructífera editorial del grupo. Así, de cierto modo se liga el trabajo de escritura, de edición del texto y de distribución a un equipo. Aunque Virginia Woolf fundó la prestigiosa Hogarth Press con su marido, editando a escritoras como Katherine Mansfield para potenciar sus trabajos, resulta interesante constatar cómo Julieta Paredes y Mujeres Creando tejen ejercicio autorial y ejercicio editorial de modo casi indivisible. Parecería, pues, que la autoría del texto deja el formato industrial de la editorial y vuelve a ser un producto más íntimo y colaborativo, de principio a fin. Esto tiene incidencias, sobre todo en la percepción autorial, pues la firma de Julieta Paredes y de Mujeres Creando rearticulan la corporalidad del sujeto autor que mencionaba Foucault.⁵⁰ Es decir, que a diferencia de un sujeto que es autor de su libro (como obliga el sistema fundado en la modernidad), a un texto le pueden corresponder autorías de varios cuerpos que no necesariamente configuran una sola persona jurídica (una corporación, una fundación, etc.) sino un difuminado grupo de mujeres indígenas.

En este sentido, uno de los recursos más interesantes que anuncia esta contratapa es el de los intertextos sacados de la poesía de Paredes que han servido estratégicamente para que las paredes de algunas ciudades de Bolivia sean

49. Paredes, *Del mismo barro*.

50. Michel Foucault, "¿Qué es un autor?", en *La función secretario* (Córdoba: Litoral, 1998).

las páginas de ciertos textos comunitarios. Esta cuestión merece ser explicada. Mujeres Creando hizo un muy profuso ejercicio de escritura de grafitis, una posible herencia del mayo del 68, especialmente en las murallas de la ciudad de La Paz. Adicionalmente, y siguiendo acaso el ejemplo de Cortázar y su *Último Round* (que incorporaba en el libro fotografías de los grafitis escritos por los estudiantes parisinos, hermanando texto literario y texto callejero), Mujeres Creando hizo un libro denominado *Grafiteadas*, que contiene varios de los grafitis escritos, con fotografías y una introducción que contextualiza los mensajes, es decir, sus motivaciones, búsquedas, procesos y limitaciones. Cada página contiene una foto (en muchos casos retocada para que sea legible el texto) del grafiti. Se hace así un documento visual donde la ciudad, como topos, se convierte en un texto. En cada página hay un pie de foto que transcribe el grafiti y en ocasiones que lo contextualiza, posicionando ideológicamente la escritura. En el libro existen grafitis que hacen usos lúdicos y paródicos de canciones populares (“Arroz con leche me quiero casar y si me equivoco me puedo divorciar”),⁵¹ versos de poemas de otras autoras como Juana Inés de Asbaje (“Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón”),⁵² declaraciones de amor de las miembros de la Comunidad con un subtexto subliminal político (“Lucha ama a Victoria”),⁵³ textos de actualidad política nacional (“Si el Goni tuviera útero el aborto sería legal y capitalizable”),⁵⁴ de actualidad política internacional (“Detrás de cada gran macho hay una Gil-hari”)⁵⁵ y desde luego, aquellos que se nutren de la poesía de Paredes (“Como riachuelos subterráneos filtramos amores en los cimientos de las casas”).⁵⁶ Esta práctica de escritura en la que la pared y el texto convergen, de hecho, encuentra buena parte de su justificación en el propio texto de Virginia Woolf.

Durante millones de años las mujeres han estado sentadas en casa, y ahora las paredes mismas se hallan impregnadas de esta fuerza creadora, que ha sobrecargado de tal modo la capacidad de los ladrillos y de la argamasa que forzosamente se engancha a las plumas, los pinceles, los negocios

51. Julieta Paredes / Mujeres Creando, *Grafiteadas* (La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 1999), 26.

52. *Ibíd.*, 48.

53. *Ibíd.*, 53.

54. *Ibíd.*, 55. El Goni era el presidente de Bolivia Gonzalo Sánchez de Lozada.

55. *Ibíd.*, 63. Este grafiti se refería al incidente de Bill Clinton y su exbecaria Mónica Lewinsky, y el perdón público de su esposa Hilary.

56. *Ibíd.*, 92.

y la política. Pero este poder creador difiere mucho del poder creador del hombre. Y debe concluirse que sería una lástima terrible que le pusieran trabas o lo desperdiciaran.⁵⁷

En este párrafo del ensayo de la autora inglesa se hace evidente la fuerza del espacio privado como fuente de inspiración y sabiduría, ambos subestimados por el conocimiento patriarcal. Sin embargo, en el caso de las mujeres bolivianas mencionadas, la puesta en funcionamiento de esa escritura escondida en las paredes poco tiene que ver con el mito del escritor cartesiano/rousseauano en clave femenina. Es, por el contrario, una escritura que se comparte, que juega con cierta *precariedad* y que utiliza distintos formatos textuales que enuncian una pluralidad de sistemas escriturales y audiencias; y que, a la par, vuelve a transgredir el modelo tradicional de la escritora, en singular. Para enunciar la sabiduría histórica femenina de las paredes, Mujeres Creando no necesitaba relatar lo que estas guardaban en los recintos privados, sino que buscaba hacer un juego constante entre lo público y lo privado, usando el exterior de las paredes y no el interior, como proponía Woolf, pues la escritura y el mito del libro en sociedades que otorgan gran importancia a la oralidad y a lo popular, como la aymara, son vitales. Las paredes, Paredes y Mujeres Creando forman un grupo-espacio para potenciar la escritura femenina y el saber popular de las mujeres, pues, como comenta Stuart Hall, la cultura popular “es uno de los escenarios de esta lucha a favor y en contra de una cultura de los poderosos”.⁵⁸

En esta escritura a varias manos el sujeto individual aparece en ocasiones. Comenta Paredes: “No me quito el mérito personal de autora, de escribir, pero los sentimientos e ideas no son solo mías, surgen con las hermanas y con los poquitos hermanos que dialogan conmigo”.⁵⁹ En consonancia con esto, Adriana Guzmán, que es parte de la Comunidad Mujeres Creando y de la Asamblea Feminista, comenta respecto a la autoría, que junta los cuerpos de Julieta y el colectivo, lo siguiente: “Julieta escribe con nosotras. Nuestro aporte más grande son las ideas que ella escribe y que tienen una autoría comunitaria. Sin embargo, es un desafío que tenemos el de escribir en conjunto. Aunque hay que decir que hay un proceso previo. Ahora estamos intentando

57. Woolf, *Una habitación propia*, 125.

58. Stuart Hall, “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Rafael Samuel, edit., *Historia popular y teoría socialista* (Barcelona: Crítica, 1984), 109.

59. Diego Falconí, “Entrevista a Julieta Paredes”, *Revista Lectora*, No. 17 (1999): 189.

reinventar parte de la escritura para que, de hecho, podamos escribir más”.⁶⁰

Parte de esa reinvencción, que probablemente extiende ese ejercicio de escritura comunitaria, quizá venga de uno de los proyectos más ambiciosos de la Comunidad Mujeres Creando: el texto “Cuando la tierra da revoluciones”, un CD de educación popular respecto a derechos sobre las mujeres, desde la perspectiva feminista.

[Voz 1] Somos cuatro mujeres aquí reunidas para hablar de participación política de las mujeres. Soy Reisa del Alto. [Voz 2] Soy Miguelina de Potosí. [Voz 3] Soy Nancy de Oruro. [Voz 4] Julieta de la Paz. [Voz 1] Este es un cuaderno oral de reflexión popular, otras le llaman cartilla, tú llámale como quieras. [Voz 4] Este cuaderno oral fue hecho por Julieta Paredes por encargo de la articulación de Mujeres por la Equidad y la Igualdad, AMUPEI. [Voz 1] La idea de este casete es que tengamos un material que lo podamos trabajar escuchando en un grupo de mujeres. Discutir, reflexionar sobre lo que hasta ahora hemos venido haciendo o tal vez lo que deseamos hacer.

Este texto auditivo enuncia cuestiones autobiográficas de las participantes que han sido reescritas, con base a conversaciones previas, por un guion redactado por Paredes. El audiolibro se configura, pues, como una grabación en la que las voces de las cuatro mujeres se van alternando y en la que cada una asume un rol basado en sí misma. Con voces performáticas, casi teatrales, se mezclan anécdotas personales con cuestiones referentes a derechos y participación de las mujeres. La apacible música de fondo da un efecto relajado y tranquilo para el diálogo y el aprendizaje. A primera vista, pareciera una tertulia radial tradicional. No obstante, me parece que la construcción del texto tiene un proceso y una concepción diferente. Como menciona González Guardiola, la confección de tejidos “era, y sigue siendo, una importante especialidad femenina. En estos tejidos las mujeres representaban mediante un código simbólico, los incidentes de la vida familiar, la historia de las comunidades y el estatus político”.⁶¹ El tejido ayмара en el contexto comunal, además, debe verse como menciona Vicenta Mamani Bernabé, como un ejercicio que posibilita la sabiduría comunitaria. “En los tejidos y en los colores está la historia de la comunidad, su sabiduría, su modo de ser, su identidad, por los tejidos se distingue una región de otra”.⁶² La etimología

60. *Ibíd.*, 193.

61. González Guardiola, *De Bartolina Sisa al Comité...*, 177.

62. Vicenta Mamani Bernabé, *Identidad y espiritualidad de la mujer ayмара* (Basilea: Fundación Shi-Holanda, 2000), 109.

de la palabra texto viene de *texere*, tejido. Y es precisamente este texto auditivo, que se hace en comunidad, similar al Apthapi, ritual comunitario de las mujeres aymaras rurales en el que se sientan en una ronda poniendo la comida sobre ciertos telares, como el aguayo, un tejido que politiza la historia de la comunidad desde un código simbólico particular: el feminista comunitario.

Estos tres casos ejemplifican cómo en el caso de las mujeres aymaras de Bolivia que fomentan y viven el feminismo comunitario, una habitación propia y el estipendio básico, no es el requerimiento material necesario para el ejercicio escritural. Por el contrario, es una puruma compartida, un espacio habituado al capitalismo del Primer Mundo colonial pero también generador de otras prácticas culturales, el complejo lugar de escritura en el que el trabajo conjunto, la cercanía con mujeres reales (no imaginadas, aunque estas no puedan escribir) y el sistema económico comunal, potencian diferentes autorías y regímenes de escritura.

Ante este panorama transgresor respecto a la noción de literatura hispanoamericana no queda más que seguir de cerca, con un ojo menos categórico, los procesos de escritura colectiva de Julieta Paredes y los grupos feministas comunitarios de mujeres aymaras en Bolivia que, nuevamente, demuestran la compleja y rica impureza de las escrituras andinas y sus *engañosas* autorías, así como la necesidad de resituar ciertos mitos, como los de la puruma, bajo contraideologías como el feminismo. *

Fecha de recepción: 20 de enero de 2015

Fecha de aceptación: 3 de marzo de 2015

Bibliografía

- Arguedas, José María. “No soy un aculturado...”. En *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*. España: CRLA-Archivos, 1996.
- Azcui, Mabel. “Transgénicos y hormonas causan calvicie y homosexualidad, según Evo Morales”, *El País Digital* (21 de abril de 2010), <http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Transgenicos/hormonas/causan/calvicie/homosexualidad/Evo/Morales/elpepusoc/20100421elpepusoc_7/Tes>.
- Bouysse-Cassagne, Therese. *La identidad Aymara: aproximación histórica. Siglo XV, siglo XVI*. La Paz: Hisbol, 1987.
- Bouysse-Cassagne, Therese, y Olivia Harris. “Pacha: en torno al pensamiento aymara”. En Therese Bouysse-Cassagne y otros, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, 1987.
- Bradotti, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2002.

- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural de las literaturas andinas*. Lima: CELACEP-Latinoamericana editores, 2003.
- Cortez, Enrique. “José María Arguedas y una historia literaria alternativa”, *INTI*, No. 67-68 (2008): 245-251.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger*. Nueva York: Routledge, 2010.
- Estermann, Joseff. *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya-Yala, 1998.
- Falconí Trávez, Diego. “Entrevista a Julieta Paredes”. *Revista Lectora*, No. 17 (1999): 179-196.
- . “Julieta Paredes: el simulacro de la palabra y el lesbianismo en la zona andina”. En María Teresa Vera, editora, *Nuevas Subjetividades / Sexualidades literaria*. Barcelona: Egales, 2012.
- . “Julieta Paredes y la entrevista testimoniada: dar cuenta de la voz, de la escritura y la vulnerabilidad del cuerpo de las mujeres aymaras en los Andes”. En Chiara Bolognese y otras, editoras, *Este que ves infierno colorido... Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*. Barcelona: Icaria, 2012.
- Ferraro, Emilia. *Reciprocidad, don y deuda. Formas y relaciones de intercambios en los Andes de Ecuador: la comunidad de Pesillo*. Quito: Abya-Yala, 2004.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”. En *La función secretario*. Córdoba: Litoral, 1998.
- González León, Anabel. “Después del Pachakuti. Tiempo mitológico aymara y ciencia ficción”. En *Actas del I Congreso Internacional Mitos Prehispánicos de la Literatura Latinoamericana*. Barcelona: UAB, 2006, <<http://www.ecdotica.com/2007/05/17/despues-del-pachakuti-tiempo-mitologico-aymara-y-ciencia-ficcion/>>.
- Grosfoguel, Ramón. “Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial”. *Tabula Rasa*, No. 9 (2008): 199-215.
- Irigaray, Luce. *Ese otro que no es uno*. Madrid: Akal, 2009.
- Kappler, Claude. *Monstruos, demonios y otras maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal, 2004.
- Lugones, María. “Colonialidad y género”, *Tabula Rasa*, No. 9 (2008): 73-101.
- . “Pureza, Impureza y Separación”, *Signs*, No. 19, Marta Martín Domínguez, traductora (1994): 458-474.
- Mamani Bernabé, Vicenta. *Identidad y espiritualidad de la mujer aymara*. Basilea: Fundación Shi-Holanda, 2000.
- Marcone, Jorge. *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*. Perú: Fondo Editorial Universidad Católica del Perú, 1997.
- Olmedo Llano, Oscar. *Paranoiaimara*. La Paz: Plural Editores, 2006.
- Paredes, Julieta. *Con un montón de palabras*. La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 2000.
- . *De amor y de lucha*. La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 1993.
- . *Del mismo barro*. La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 1996.
- . *Grafiteadas*. La Paz: Ediciones Mujeres Creando, 1999.

- . *Hilando fino: desde el feminismo comunitario*. La Paz: Moreno Artes Gráficas, 2010.
- . *Mujeres*. La Paz: Ediciones Gráficas EG, 1990.
- Platt, Tristan. “Entre ch’axwa y muxsa: para una historia del pensamiento político ay-mara”. En Thérèse Bouysse-Casagne y otros, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, 1987.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- Shih, Shu-mei. “Traduciendo el feminismo: Taiwán, Spivak, A-Wu”, *Lectora*, No. 16 (2010): 35-57.
- Spivak, Gayatri. *Crítica de la razón postcolonial*. Madrid: Akal, 2010.
- Stephenson, Marcia. “The Choreography of Territory, Agency, and Cultural Survival: The Vicuña Hunting Ritual ‘Chuquila’”. En Andrew Canessa, *Natives Making Nation. Gender, Indigeneity, and the State in the Andes*. Tucson: University of Arizona Press, 2005.
- Valcárcel, Luis. *Tempestad en los Andes*. Lima: Populibros Peruanos, 1972.
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2001.